

# Introduzione

*Davide Lacagnina, Alessandro Nigro e Ilaria Schiaffini*

Tra le prime pagine del volume pubblicato in occasione della recente esposizione *Surrealism Beyond Borders* (New York, The Metropolitan Museum of Art, 4 ottobre 2021-30 gennaio 2022 e Londra, Tate Modern, 25 febbraio-29 agosto 2022), non poteva mancare la celebre mappa del ‘mondo al tempo dei surrealisti’, apparsa nel giugno del 1929 in un numero fuori serie della rivista belga «Variétés», che sostituiva la geografia fisica con una ideologica e sentimentale.<sup>1</sup> Lungo una linea dell’equatore elastica e zigzagante, il cuore del Vecchio Continente era rappresentato – e non poteva essere altrimenti – da Parigi e si estendeva appena alla Germania, all’Austria e all’Ungheria e da ciò che rimaneva dell’Europa – molto poco, a dire il vero – si allungava all’Estremo Oriente, all’Oceania e alle Americhe, in una rappresentazione insolita delle terre emerse, che stravolgeva anche gli equilibri politici, economici, militari e – non ultime – le gerarchie ‘culturali’ del pianeta alle soglie degli anni Trenta, quando istanze rivoluzionarie e slanci immaginifici sorreggevano l’ala più radicale del movimento.<sup>2</sup>

La riproduzione faceva da viatico ai saggi pubblicati nel volume e scandiva la sequenza, con affondi mirati sui più diversi contesti territoriali, con aperture davvero pionieristiche per alcune aree (Egitto, Siria, Filippine, per esempio), che rimarranno di certo, e per lungo tempo, un riferimento imprescindibile per lo studio della diffusione di un movimento da anni ormai all’attenzione degli studiosi nei termini di *Global Surrealism*. In quella occasione, tuttavia, nonostante la presenza di molti riferimenti ad artisti italiani, nessun saggio fu dedicato specificatamente all’Italia:<sup>3</sup> poco più che peduncolo nella mappa del 1929 e pressoché assente, con pochissime eccezioni, nelle molte pubblicazioni che inevitabilmente il centenario del manifesto di André Breton (1924-2024) ha propiziato un po’ dappertutto in Europa e nel mondo.<sup>4</sup>

Le ragioni di questa assenza sono molteplici e vanno ricercate sia nel passato (nelle storiche resistenze della cultura ufficiale italiana nei confronti del Surrealismo, fatta eccezione per i pochi studiosi che hanno portato avanti pure importanti e qualificate ricerche su questo fronte in maniera isolata e ‘appartata’ dal *mainstream* acca-

demico), sia nel presente, in ragione di una letteratura corrente che, all'estremo opposto, ha spesso finito per volgarizzare il Surrealismo e specialmente i suoi artisti – fortunati *long-seller* nell'editoria commerciale – in maniera subalterna (e inconsapevole, perlopiù) all'egemonia di paradigmi storiografici quasi mai messi in discussione e ormai del tutto superati; quando a prendere il sopravvento non è stato il racconto aneddotico di 'vite', 'viaggi', 'amori', 'sogni' e 'magie', in un lessico nemmeno poi così accattivante per il suo alto tasso di inflazione e per lo smarrimento di ogni questione più propriamente storico-critica.

La raccolta di saggi che qui si presenta intende invertire questa tendenza e colmare dunque – almeno in parte, s'intende – una lacuna ancora oggi esistente nella storiografia internazionale, scegliendo come focus le relazioni intrecciate dal Surrealismo nella sua *longue durée* con l'Italia, oltre gli ormai ben noti, documentatissimi e controversi apporti dei fratelli de Chirico alle origini del movimento (una matrice che è bene non perdere mai di vista nella genesi della poetica surrealista), o le influenze, pure largamente investigate, che la sua tutt'altro che effimera 'moda', fra anni Cinquanta e Sessanta, ha avuto anche sull'arte italiana postbellica, da Gianni Dova a Enrico Baj.

Il proposito che ci ha spronato in questa occasione è stato così quello di andare più a fondo nella ricomposizione della presenza del Surrealismo in Italia, e quindi della cultura italiana nel Surrealismo, e di sondare gli ambiti meno battuti ed esplorati di questo scambio, a beneficio di una ricostruzione circostanziata dei contesti, dei tempi e delle forme della fortuna italiana del movimento e della riconsiderazione delle occasioni reali di riflessione sulla cultura italiana da parte di molti dei suoi esponenti, in una cronologia quanto più ampia possibile, che coprisse tanto gli esordi (e persino gli anni precedenti alla pubblicazione del manifesto) quanto le più tarde attestazioni del movimento. Il denominatore comune dei saggi qui raccolti è il riferimento alle arti figurative, alle loro vicende critiche, espositive e collezionistiche, alle loro ricadute sulla coeva produzione artistica italiana e più in generale al contributo dell'arte italiana alla definizione di una poetica surrealista transnazionale, in una prospettiva sia storica che di attualità della ricerca.

Lo sforzo è stato insomma quello di sottrarre l'Italia alla sua corrente banalizzazione, al suo ingrato destino di paradiso perduto e sfondo pittoresco di *boutades* e biografie romanzate, come da rigurgito *grand-touriste* di epifanie ed esperienze iniziatiche o peggio, specie nei più maldestri approcci storiografici, alla sua persistente rappre-

sentazione quale assoluto *resort* premoderno, da confondere (o sovrapporre, altrimenti) con i paesaggi della Costa Brava, del Nord Africa o dell'America Latina (in questi stessi termini pure spesso semplificati). Quando in realtà – e le pagine che seguono lo dimostrano largamente – i rapporti furono tanti e di una densità tale da scoraggiare ogni superficialità in tal senso, a favore di più orizzontali approcci di studio non già mirati a riscattare una presunta (e per molti osservatori conclamata) marginalità, quanto piuttosto a riequilibrare i rapporti di dare e avere tra centri e periferie della produzione surrealista e a soppesare, con maggiore cognizione di causa e più maturo giudizio, il contributo specifico di vicende e personalità, fin qui appunto solo marginalmente considerate, per provare così a bandire luoghi comuni, scalfire gerarchie valoriali (a partire dalle idee stesse di centri e periferie culturali) e riconoscere finalmente, anche per la cultura italiana, la necessità di uno sguardo multicentrico e stratificato, capace di cogliere nelle pieghe della sua più alta tradizione, antica e moderna, le molte sfumature, le sollecitazioni, le generose aperture e financo le vistose contraddizioni con cui il Surrealismo ha dialogato per anni.

In maniera piuttosto eloquente, di questa altalena di fulminanti intuizioni e clamorosi inciampi, rende conto la sequenza dei primi contributi qui raccolti. Nel giovanissimo Carlo Bo, per esempio, il Surrealismo agisce chiaramente da potente stimolo intellettuale, per ripensare in maniera radicale tanto la propria formazione quanto le proprie convinzioni politiche o almeno trovare all'interno di esse la possibilità di un compromesso fra sentire religioso e impegno militante. Lo dimostra il contributo di Carlotta Castellani, in cui, tra l'apporto d'inediti documenti d'archivio e la ricomposizione della biblioteca di Bo, si precisano i termini dell'interesse dello studioso, in maniera sempre più consapevole e informata, tanto per la letteratura surrealista (in particolare, per la poesia di Éluard, anche tramite alcuni contatti personali diretti e indiretti) quanto per le arti visive proprio a partire dai libri illustrati del poeta francese: aspetto fin qui meno sondato dagli studi. Nell'autarchia culturale del Secondo conflitto mondiale ribellismo giovanile e finenze esegetiche alimentano la necessità di un aggiornamento sui testi dell'avanguardia d'Oltralpe in maniera determinante alla definizione di un'avventura insieme umana e professionale.

Da una posizione isolata e apparentemente periferica alle più comuni traiettorie surrealiste (e tuttavia non meno capace di tempestivi allineamenti), si passa così, nella ricostruzione di Viviana Pozzoli, alla vivacità

dell'ambiente milanese della Galleria del Milione, attento alle novità che arrivavano dal *milieu* surrealista attraverso il filtro dell'editoria d'arte e della stampa periodica d'avanguardia: è in questo contesto che maturano i primi interessi di Raffaele Carrieri per il 'fantastico' e per una sua peculiare declinazione nell'arte moderna italiana. Dopo gli anni parigini, l'amicizia con Prampolini e i contatti di quest'ultimo con André Breton concorrono a definire uno spettro molto ampio ma al fondo coerente di opzioni, in cui il recupero di alcuni 'eccentrici' maestri italiani (Arcimboldo, per esempio) convive con l'apprezzamento per la più recente produzione di Leonor Fini e prepara il terreno a un'impresa editoriale di tutto riguardo e forse a oggi non ancora pienamente riconosciuta nel suo valore dalla storiografia artistica. Le generose aperture del volume *La fantasia degli italiani* (Editoriale Domus, Milano, 1939), con la sua spettacolare impaginazione di tavole e illustrazioni intese a sollecitare analogie e accostamenti anche molto azzardati ma mai banali, segnarono infatti una nuova stagione di predilezioni (Clerici, Lepri, Viviani) e l'inclusione del nome di Carrieri da parte di Arturo Schwarz, insieme a quelli di Carlo Bo ed Emilio Servadio, nel novero dei pochissimi studiosi italiani del Surrealismo.

Sul fronte della circolazione delle idee, delle opere e dei discorsi intorno a esse, i periodici d'arte si confermano ancora una volta un prezioso bacino cui attingere per meglio documentare quantità e qualità delle informazioni disponibili e delle posizioni di dibattito a precise altezze cronologiche. È quanto discute Angela Sanna nel suo contributo sulle riviste «Direzioni», «Evento», «I 4 Soli», con particolare riferimento all'eredità del Surrealismo e alla sua ritrovata attualità, dal punto di vista teorico e poetico, nelle proposte degli artisti che hanno animato e orientato la discussione sulle pagine delle pubblicazioni esaminate. A emergere sono subito almeno tre tratti, distintivi delle dinamiche di queste iniziative e direttamente collegabili alle prerogative del movimento di Breton: l'attivismo di gruppo nell'organizzazione di mostre e nella promozione degli artisti a livello internazionale, la continuità tra arte, critica e politica e, più in generale, il taglio interdisciplinare delle linee editoriali adottate, in anni di forte protagonismo della cultura italiana sulla scena europea (e non solo). Centrale è in questo contesto la personalità di Édouard Jaguer, ponte di collegamento tra Italia e Francia e testa di ariete di una nozione di Surrealismo aperta e non dogmatica, su cui misurare tanto la crisi dell'Informale quanto la tenuta dei nuovi indirizzi di ricerca maturati in diretto dialogo con quel movimento tra anni Cinquanta e Sessanta. In linea con questa casistica è la vicenda di Sergio

Dangelo agli esordi della sua carriera nella lettura che ne propone Caterina Caputo. Il contatto diretto con E.L.T. Mesens, attraverso una fitta corrispondenza inedita, fa emergere chiaramente, accanto alla matrice surrealista, anche l'eredità del Dadaismo tedesco, e in particolare dell'opera di Kurt Schwitters, 'riscoperto' negli stessi anni a Milano grazie a una serie di mostre intese a rilanciare la modernità e l'originalità delle sue ricerche.

Gli anni Sessanta (ma, in maniera più embrionale e frammentaria, anche i Cinquanta) sono anche i primi in Italia in cui si tenta una riconsiderazione storica del movimento di Breton, complice l'avvio di un interesse collezionistico spinto soprattutto dalla febbrile attività di alcune gallerie private e grazie a una serie di iniziative espositive su più larga scala che si devono soprattutto all'azione di Luigi Carluccio ed Enrico Crispolti e a cui va dato il merito di un'ampia ricognizione di opere e artisti mai prima di allora presenti o accessibili in Italia in maniera diretta e in numeri così importanti. La prospettiva storiografica che sorreggeva l'assai diversamente caratterizzata proposta dell'uno e dell'altro, ora estesa retrospettivamente alle fonti della 'fantasia' surrealista, ora proiettata in avanti sulla crisi dell'Informale e l'attualità della più recente produzione artistica, è al centro del saggio di Claudio Zambianchi, che analizza luci e ombre delle operazioni intraprese in quel decennio, riconoscendo il valore di alcune importanti intuizioni (l'evidente matrice surrealista di alcune proposte in ambito Pop Art) e nondimeno i limiti di una filiazione di fatto rastremata ai soli esiti della Nuova Figurazione (come dimostra l'ampia attenzione dedicata a Giannetto Fieschi e Sergio Vacchi nelle *Alternative Attuali* di Crispolti) a fronte della montante carica dirompente della Neoavanguardia italiana sedotta piuttosto, sul finire degli anni Sessanta, dagli aspetti più teorici e concettuali del Surrealismo. È questa convergenza di interessi che esplora Giorgio Di Domenico nel suo contributo, con particolare riferimento alla pittura di Magritte e alla riattivazione del suo repertorio nel lavoro di Giulio Paolini, Jannis Kounellis e Renato Mambor, non già e non solo nella forma della citazione o del prelievo diretto quanto in ragione di quello spazio di libertà consustanziale alle ragioni più profonde della poetica bretoniana che, tra memorie personali, ambiguità linguistiche e dislocazioni figurali, segna le sperimentazioni più felici della linea 'analitica' dell'arte italiana al giro di boa del decennio Settanta. Secondo l'autore, gli interventi di questi artisti delle neoavanguardie avrebbero liberato Magritte sia da una polverosa aura di artista borghese, sia dalla scontata immagine di anticipatore delle iconografie della Pop Art.

Negli interventi di Eleonora De Giovanni, Manuel Barrese e Alessandro Nigro, ma anche in quello già ricordato di Giorgio Di Domenico, la ricezione del Surrealismo in Italia viene analizzata dal punto di vista della storia delle esposizioni, del collezionismo e del mercato dell'arte. De Giovanni analizza il caso particolare della presenza di Salvador Dalí a Venezia in concomitanza e a margine della celebre Biennale 'surrealista' del 1954: la trasferta della mostra dalla precedente sede romana (*Mostra di quadri, disegni ed oreficerie di Salvador Dalí*, Roma, Palazzo Pallavicini Rospigliosi, maggio 1954) a Palazzo delle Prigioni a Venezia, sede del Circolo artistico, e la non semplice inclusione nel novero delle opere esposte di alcuni acquerelli per il progetto poi abortito dell'illustrazione della *Divina Commedia* per il Poligrafico dello Stato, si rivelano, grazie a una minuziosa e rigorosa analisi dei documenti d'archivio (ASAC, La Biennale di Venezia) in tutta la loro complessità, generata non solo dal temperamento istrionico ed esuberante della coppia Salvador/Gala (che perseguivano in realtà – con largo anticipo sui tempi – una fredda e calcolata strategia promozionale e commerciale che teneva conto delle leggi della comunicazione), ma anche dalle polemiche causate dalla posizione politicamente compromessa dell'artista e dalle esigenze organizzative del commissario della Biennale Pallucchini, per il quale l'omaggio al Surrealismo si stava rivelando un complicato rompicapo da risolvere. Il puntuale ancoraggio degli avvenimenti alle fonti permette alla studiosa di ricostruire in modo ampio ed esaustivo un importante momento della ricezione del Surrealismo nella Penisola, offrendo nuove e significative prospettive di interpretazione.

Si resta negli anni Cinquanta con l'intervento di Manuel Barrese, che getta luce su un evento quasi dimenticato dalla storiografia surrealista nonostante il titolo altisonante di *Prima mostra del Surrealismo italiano* (Roma, Circolo della Stampa, 1957). Anche grazie allo studio di documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Torino l'autore mette a fuoco l'insolita esposizione che, malgrado gli sforzi del suo ideatore Italo Cremona, cadde presto nel dimenticatoio. Nonostante il coinvolgimento nella mostra di artisti pur già presenti nel circuito di gallerie affermate come L'Obelisco a Roma, il Naviglio a Milano e Il Cavallino a Venezia, e certe tangenze con quanto era recentemente accaduto nelle sale della Quadriennale romana, vi furono alcuni fattori che determinarono la scarsa fortuna della manifestazione: da un lato, l'assenza di personaggi famosi come Leonor Fini e Fabrizio Clerici, che forse temettero di mescolarsi ad artisti poco noti, dall'altro l'atteggiamento negativo di Arturo Schwarz, che pure aveva avuto contatti con Cremona proprio in quel periodo ma che non poteva concordare

con la lettura sovrastorica del concetto di Surrealismo che emergeva dall'esposizione. L'esclusione di Giorgio de Chirico e il ruolo marginale nella mostra di Alberto Savinio contribuirono ulteriormente a proiettare un cono d'ombra sull'iniziativa, minuziosamente ricostruita e interpretata da Barrese, che passa in rassegna con scrupolo filologico-documentario tutti i dipinti dell'esposizione, fra i quali spiccavano i triestini Arturo Nathan e Cesare Sofianopulo.

Il contributo di Alessandro Nigro sposta l'attenzione sul mercato dell'arte, analizzando il fenomeno delle nuove aste d'arte contemporanea Finarte a Milano, con particolare riferimento alla presenza di opere surrealiste, negli anni Sessanta, periodo in cui si assiste a una vera e propria esplosione di interesse relativamente ad artisti fino a quel momento diffusi principalmente grazie al ruolo pionieristico di alcune gallerie private, dalla romana Galleria dell'Obelisco alle milanesi Galleria del Naviglio e Galleria Schwarz, per non citare che le principali. Ne emerge un quadro estremamente vivace, in cui si assiste alla presentazione di una produzione surrealista spesso di grande importanza che incontrò il favore non solo dei collezionisti ma anche di galleristi e mercanti. Tale intensa circolazione di opere surrealiste grazie alle aste, certo anche favorita da un giro d'affari al rialzo, che permise in alcuni casi di decuplicarne il valore nel corso di pochi anni, rappresentò certamente un fattore nuovo che andò ad alterare i delicati equilibri del mercato dell'arte del tempo. Particolare attenzione viene infine prestata, in questo ma anche nel saggio precedentemente analizzato di Di Domenico, alla fortuna espositiva, collezionistica e mercantile di René Magritte nell'Italia degli anni Sessanta.

La sezione dedicata alle ricerche degli artisti si apre con due saggi dedicati alla relazione dei Surrealisti con gli antichi maestri, tema controverso per ogni movimento d'avanguardia, in genere restio a dichiarare genealogie nel passato, e poco trattato negli studi sul movimento bretoniano; eppure era stato lo stesso fondatore a inserire Paolo Uccello fra gli artisti vicini al Surrealismo già nel *Manifesto* del 1924 e a ritornare su questo rapporto anche in una complessa e articolata opera della maturità (*L'Art magique*, 1957). Davide Lacagnina prosegue qui il filone di ricerca recente dei suoi studi, volto a recuperare la fortuna visiva delle opere degli antichi maestri nella pittura surrealista, in un intreccio complesso con la fortuna letteraria, la ricezione critica e la storiografia artistica. In questo saggio Raffaello e Michelangelo emergono nell'opera di Max Ernst come sottotesti, consapevolmente filtrati attraverso citazioni dirette e in-

dirette. L'autoritratto di Raffaello degli Uffizi, ripreso da Ernst nel dipinto *Au rendez-vous des amis* (1922), è il punto di partenza per una ricognizione puntuale dei riferimenti condivisi tra il contesto familiare (gli omaggi al padre, pittore dilettante), la tradizione degli affreschi celebrativi, i dibattiti storiografici (probabilmente mediati dalla moglie storica dell'arte, Luise Strauss, e presenti anche nella formazione di Ernst come studente di Storia dell'arte nell'Università di Bonn), e infine la *Traumdeutung* di Freud, che cita *La Scuola di Atene* come emblema della sintesi onirica di frammenti inconsci. La lezione di Freud converge inaspettatamente nel laboratorio creativo di Ernst con quella di de Chirico, che nel recente ritorno al museo, come noto assai indigesto per i surrealisti, guardava al maestro urbinato nelle opere e negli scritti (*Raffello Sanzio*, 1920). Il secondo caso di studi riguarda la presenza di Michelangelo in un'altra autorappresentazione d'artista, *The Punching Ball ou l'immortalité de Buonarroti*, in cui il maestro viene riletto in forme indirette attraverso la mediazione di Rodin e, ancora una volta, di Freud.

Nel suo contributo, Alba Romano Pace analizza dettagliatamente la produzione pittorica di Frida Kahlo nel suo rapporto con gli antichi maestri italiani e fiamminghi da un lato, e delle antiche civiltà precolumbiane dall'altro. Tale sincretismo culturale caratterizzava non solo la sua opera ma anche la cultura messicana del tempo, in cui da un lato si riscoprivano le antiche radici delle culture native autoctone (gli studi sui geroglifici Maya di Sylvanus G. Morley sono del 1915; *Idols Behind Altars* dell'antropologa Anita Brenner è del 1929), che rafforzavano l'idea di un tempo ciclico e di una continuità culturale sovra-storica, dall'altro, sulla scia degli ideali post-rivoluzionari di fratellanza e libertà, si idealizzava il Rinascimento italiano come un'epoca in cui rispecchiarsi. Sullo sfondo di questo contesto di sinergie culturali, che per Kahlo si concretizzò anche nell'adesione giovanile al gruppo intellettuale de Los Cachuchas, Romano Pace esplora le numerose influenze stilistiche e iconografiche degli *old masters* nella sua produzione pittorica, in un serrato gioco di rimandi e confronti.

Il numero offre poi un affondo su quattro artisti, che possono a vario titolo essere inseriti in una galassia surrealista non ortodossa sviluppatasi in Italia, fino a poco tempo fa sfuggita alle narrazioni sugli sviluppi del movimento bretoniano e rimasta al contempo ai margini delle ricostruzioni dei contesti emergenti dal Dopoguerra in avanti. Tutti i casi si collocano su una traiettoria di scambio tra Stati Uniti e Italia, che fu determinante prima per la trasformazione del Surrealismo a contatto con il sistema mediatico e commerciale americano, e poi



per la sua disseminazione di ritorno in Europa.<sup>5</sup> È il caso degli artisti neoromantici, come Berman, promossi dalla cerchia dei modernisti di Hartford e poi approdati negli anni Cinquanta a Roma; o del surrealista americano Paul Thek, che con quel *milieu* entrò in contatto nel decennio successivo, durante un viaggio di formazione in Italia. La stessa rete di galleristi privati, collezionisti e istituzioni museali americane offrì, viceversa, un'accoglienza agli artisti italiani in odore di surrealismo, quali Fabrizio Clerici e Massimo Campigli.

Il saggio di Giulia Tulino, basato su ricerche di lunga data nell'archivio Clerici, restituisce una biografia intellettuale dei primi anni di formazione, volta a evidenziare una fitta rete di frequentazioni, scambi e collaborazioni con scrittori (Raffaele Carrieri, Alberto Savinio, Jean Cocteau), artisti (Leonor Fini, Pavel Tchelitchew, Eugene Berman, Salvador Dalí), galleristi (tra gli altri Alexander Iolas, Gaspero del Corso e Irene Brin). Simili intrecci, di carattere personale e professionale, furono determinanti per l'affermazione di Clerici in un contesto di arte fantastica o post-metafisica italiana e, parallelamente, per il suo precoce successo sul mercato americano. Il saggio valorizza, inoltre, una delle prime committenze per la ristrutturazione di Casa Cicogna a Venezia, che l'architetto-artista trasformò in un manufatto architettonico di impronta surreale.

Dietro alle fantasie archeologico-architettoniche di Eugene Berman Schiaffini intravede una serie di fonti fotografiche, in parte da lui prodotte, che costituiscono l'imponente collezione messa insieme dall'artista negli anni romani (1957-1972). Dal soggiorno americano deriva la sua familiarità con la fotografia, qui circostanziata mediante un primo censimento degli autori presenti nell'archivio (Henri Cartier-Bresson, Helen Levitt, Charles Henri Ford; oltre a ditte storiche come Alinari, Brogi, Boehme) e dei possibili incontri avvenuti attorno alla galleria newyorkese di Julien Levy e alla comunità di artisti e intellettuali di Los Angeles. L'imponente raccolta, oggi custodita presso l'American Academy in Rome, si configura come un atlante warburghiano, strutturato mediante diverse decine di album di viaggio, al quale Berman attinse a più riprese nel corso del tempo per vivificare la sua ispirazione ai luoghi. La lettura delle fonti fotografiche in una prospettiva di *Visual Studies* (da Benjamin a Didi-Huberman) permette di mettere a fuoco il peculiare innesto di realismo e immaginazione delle *Imaginary Promenades in Italy* dell'artista russo, dove l'*ars combinatoria* modellata sugli antichi trattati di architettura e sulla metafisica di de Chirico rivela un dialogo fondativo non solo con la fotografia, ma anche con il cinema.

Julien Levy è anche al centro del contributo di Bedarida. Con la sua attività di collezionista e gallerista, dalle importanti connessioni parigine, egli fu tra i primi a promuovere il Surrealismo in continuità con l'arte fantastica, collegando una tradizione pittorica pluricentenaria (Giovanni di Paolo, Arcimboldo, Bosch) con l'affermazione della cultura dell'immagine riprodotta, del cinema e delle arti del palcoscenico. Oltre a evidenziare il ruolo di Levy in questa trasformazione del Surrealismo, Bedarida individua come tratto caratterizzante dell'ambiente socio-culturale un'identità sessuale fluida, che accomuna personalità come Corrado Cagli, Leonor Fini, Jean Cocteau, Eugene Berman e Pavel Tchelitchev. A conferma di un tale surrealismo *queer*, Bedarida analizza il caso di Massimo Campigli, uno degli artisti maggiormente esposti da Levy e che, nonostante la sua dichiarata estraneità rispetto al movimento bretoniano, fu recepito in quel contesto in una prospettiva di arte fantastica e onirica, ispirata all'arte etrusca. Nel suo lavoro, presentato alla mostra di esordio newyorkese del 1931, Bedarida vede la rappresentazione performativa di una identità sessuale non binaria, giocata sul travestimento in abiti femminili, che appare confermata nei suoi scritti autobiografici.

Sull'identità *queer* dell'ambiente neo-romantico si concentra infine il saggio di Peter Benson Miller. L'autore individua una possibile fonte per il surrealismo di Paul Thek nel suo soggiorno romano, abitualmente trascurato a favore del contesto di appartenenza. Partendo dal confronto con le *Scatole personali* di Rauschenberg, esposte all'Obelisco nel 1953, Miller rilegge i suoi assemblage feticisti degli anni Sessanta secondo le categorie critiche di Tom Folland di un modernismo *queer*,<sup>6</sup> che considera connesso con le declinazioni del decorativo, del 'degradato' e del femminile in antitesi con le idee greenberghiane. Nelle modalità espositive, nel carattere teatrale e nei riferimenti intimisti delle opere di Thek l'autore rinviene alcune omologie con il *milieu queer* gravitante attorno a Cagli e alla cerchia dei neo-romantici, che lo induce ad avanzare confronti con i paraventi di Eugene Berman e di Dario Cecchi e con i collage e i vassoi di Leda Mastrocinque. Ulteriore anello di congiunzione con Roma è individuato in Cy Twombly, compagno di viaggio e amante di Rauschenberg nei primi anni Cinquanta, nonché cicerone di Thek nel suo soggiorno romano, accanto a Topazia Alliata.

In conclusione, uno sguardo d'insieme ai contributi qui presentati rende immediatamente evidente, al di là dell'opinione che se ne possa avere, che la questione del rapporto del Surrealismo con l'Italia, vasta e articolata e densa di temi importanti, rimane di stringente attualità

nell'ambito degli studi e non può certo esaurirsi con le celebrazioni del centenario del movimento (1924-2024). I curatori sperano pertanto che il presente numero possa costituire, più che un punto di arrivo per archiviare l'argomento, un trampolino per rilanciare e ulteriormente approfondire, negli anni futuri, un tema che certo riserva ancora un grande potenziale di ricerca e molteplici spunti di interesse.

<sup>1</sup> *Surrealism Beyond Borders*, edited by Stephanie d'Alessandro and Matthew Gale, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2021. Su cui si vedano le riserve di Claudia Mesch, *Global Reach or a Case for Provincialization? Coming to Terms with Surrealism Beyond Borders*, «International Journal of Surrealism», I, 1, 2023, <https://manifold.umn.edu/read/ijs0101-05/section/a2ad226b-25d3-4c88-bba6-ef51b6c39722> (ultimo accesso: dicembre 2024).

<sup>2</sup> *Le Monde au temps des surréalistes*, in *Le Surréalisme en 1929* («Variétés», numéro hors série et hors abonnement, juin 1929), pp. 26-27. La mappa pubblicata su «Variétés» è stata attribuita a Yves Tanguy.

<sup>3</sup> La stessa sorprendente assenza di una voce dedicata all'Italia è in *The International Encyclopedia of Surrealism*, edited by Michael Richardson *et al.*, 3 voll., Bloomsbury, London, 2019.

<sup>4</sup> Uniche eccezioni in questo contesto i cataloghi delle mostre *Il Surrealismo e l'Italia* (Mamiano di Traversetolo, Parma, Fondazione Magnani-Rocca, 14 settembre-15 dicembre 2024), a cura di Alice Ensabella, Alessandro Nigro e Stefano Roffi, Dario Cimorelli editore, Milano, 2024, e *Surrealismi. Da de Chirico a Gaetano Pesce* (Rovereto, Mart, 12 luglio-20 ottobre 2024), a cura di Denis Isaia, Sagep, Genova, 2024.

<sup>5</sup> Si veda il recente *Géographies du Surréalisme. L'internationalisation du mouvement: États-Unis et Italie*, articles réunis par Alessandro Nigro et Ilaria Schiaffini, «Mélusine numérique», 3, 2022, <https://www.melusine-surrealisme.fr/Melusine-num-n°3-Geographies-du-surrealisme-BAT.pdf> (ultimo accesso: dicembre 2024); traduzione inglese: [https://www.melusine-surrealisme.fr/Melusine\\_num-n°3-Anglais.pdf](https://www.melusine-surrealisme.fr/Melusine_num-n°3-Anglais.pdf) (ultimo accesso: dicembre 2024).

<sup>6</sup> Tom Folland, *Robert Rauschenberg's Queer Modernism: The Early Combines and Decoration*, «The Art Bulletin», 92, 4, 2010, pp. 348-365.